Universalidad de algunas simbologías míticas en el *Poema del Cante Jondo*

El Concurso del cante jondo, organizado por la juventud granadina respaldada por Manuel de Falla, en 1921, es decisivo para imprimir un cambio en la poética de Federico García Lorca. La búsqueda de cantaores por ciudades y pueblos andaluces, el análisis del *cante* y especialmente de sus letras, llevan a Lorca a tomar cierta distancia de la poesía culta, autoral, para enfrentar comparativamente la creación folklórica.

Si bien por su vida familiar se crió el poeta muy apegado al *cante* y a la tradición popular que alentaba en las veladas campesinas, en ese momento se adentra en el caudal inagotable de la cultura folk, lo que lo lleva a dar un giro en su producción originando la etapa del neopopularismo. La comprensión y plasmación de la mentalidad mítica y de la esencia andaluza a través de los rituales gitanos suceden entonces a la poesía subjetiva del *Libro de poemas*.

Siempre se ha repetido que Lorca rechazaba el folklorismo de panderetas, la Andalucía de exportación, y no hay mejor prueba de esta actitud que la universalidad de su obra más localista. El *Poema del cante jondo*, el *Romancero gitano*, sus tragedias andaluzas son las que han extendido la fama de Lorca más allá de las fronteras nacionales precisamente por la universalidad del «pensamiento primitivo», por la captación del espíritu mítico subyacente en las civilizaciones actuales.

La sustancia mítica del *Poema del cante jondo* la recoge Lorca a través de dos vertientes: por un lado, de la bibliografía sobre el *cante*, guiado por Falla, y los estudios sobre la raza gitana que la emparentaban a la antigua Tartesos. Por otro, mediante la vía directa del pueblo, creador incesante. El *Poema* es, pues, la asimilación y trasmutación literaria de la música —canto y grito— popular. El poeta se compenetra así con una raza ahistórica, evoca sus orígenes y descubre que no ha trascendido de un tiempo primordial, fusionada con la tierra, cuyas cuevas habita, aunque viene desde el antiguo oriente (de los «remotos países de la pena») y va a las ciudades a las que no llega, porque el camino de los gitanos es paralelo a la historia pero no incurso en ella. El clarificador estudio de José Angel Valente «Lorca y el caballero solo» [1], insiste en esta peregrinación hacia las ciudades axiales. Peregrinación individual, fundida con el destino del hombre, o peregrinación colectiva como la de los «cien jinetes».

La crítica desarrolla otras observaciones sobre el sustrato mítico del texto. Estas simbologías se configuran plásticamente, lo que no es de extrañar tratándose de un poeta que es también dibujante. Las imágenes coadyuvan así al universo del mito porque hablan a nuestro ser integral, a nuestros sentidos, a nuestro inconsciente y van a prevalecer en la reiteración de muchos símbolos.

Luc Joly pone de manifiesto ciertas formas geométricas como figuraciones básicas comu-

[1] *En* Las palabras de la tribu, *Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1971.*

nes a todas las etnias y que, provenientes de la mentalidad primitiva, son mensajes que atraviesan los tiempos y perduran en las culturas más evolucionadas. El círculo, el ángulo y su concreción en el triángulo, la ortogonalidad y su cerramiento en el cuadrado responden a una simbología que tiene su asiento en el inconsciente colectivo (los arquetipos en términos de Jung) y que se corresponden con tres aspectos del individuo: el instinto, la espiritualidad y la razón. La ortogonalidad es representación de dos líneas, una vertical y otra horizontal, símbolo de la vida la primera, la muerte la segunda. El encuentro de estas dos rectas tiene por signo más extendido la cruz, conjunción de vida y muerte, arquetipo básico resemantizado en la civilización occidental con la crucifixión de Cristo. La ortogonalidad también se inscribe en una figura geométrica elemental, como es el cuadrado, que condensa la sabiduría fundante del hombre: la aceptación de la muerte como término del esfuerzo humano [2].

El ángulo recto

En el *Poema del cante jondo* la cruz y la encrucijada repiten el sentimiento agónico del hombre primitivo frente al misterio de la finitud. La cruz se halla así en muchos de estos poemas, tal vez acentuada su presencia por la visita a Sevilla, en Semana Santa, que realizó nuestro poeta con su hermano Francisco y Falla durante la elaboración del libro. Pedro Salinas ubica a García Lorca en la tradición hispánica de la cultura de la muerte, y manifestación palpable de esta cultura es la festividad andaluza, en que se revive el drama de la Pasión de Cristo y el lacerante dolor de la Virgen. Lorca mismo, en su conferencia «Teoría y juego del duende», había exaltado, aunque sin llamarla así, la cultura de la muerte en el arte español y en los rituales populares, especialmente en los del Viernes Santo y en la fiesta de los toros:

> Las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, el amarillo manteca con el amarillo relámpago del Greco, el relato del padre Sigüenza, la obra íntegra de Goya, el ábside de la iglesia de El Escorial, toda la escultura policromada, la cripta de la casa ducal de Osuna, la muerte con la guitarra de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, equivalen en lo culto a las romerías de San Andrés de Teixido, donde los muertos llevan sitio en la procesión, a los cantos de difuntos que cantan las mujeres de Asturias con faroles llenos de llamas en la noche de noviembre, al canto y danza de la Sibila en las catedrales de Mallorca y Toledo, el oscuro *In Recort* tortosino y a los innumerables ritos del Viernes Santo, que con la cultísima fiesta de los toros forman el triunfo popular de la muerte española. En el mundo, solamente Méjico puede cogerse de la mano con mi país *(OC;* I, 1.105) [3].

La cruz es el signo de la Semana Santa, pero en el *Poema* las cruces se pluralizan en múltiples significaciones.

La ortogonalidad no se agosta en la cruz sino que se intensifica con otras imágenes. Tal vez la que deje mayor huella en la memoria y en la sensibilidad del lector, por la semántica y la desnudez de los elementos que trazan el grafismo, sea la de «Lamentación de la muerte». La línea horizontal se extiende en la delgada precariedad de la manta y la vertical asciende con el velón. Esta imagen, según Francisco García Lorca, pertenece a un cantaor, Juan Breva, quien en conversación con uno de los tíos del poeta se declaró escéptico acerca de la perdurabilidad del éxito y dijo que para él todo acababa con un velón y una manta en el suelo [4]. Varios años después de estas palabras se constituyen en el *leit motiv* estructurante de uno de los más memorables poemas de Federico. No le pertenece, nace del acervo popular, de la expresión escueta de uno de sus más destacados representantes, pero Lorca la captó en la raíz mítica y por eso no se le olvida y la renueva.

[2] El signo y la forma. *Una geometría original, Universidad de Lima, 1982.*

[3] *Las citas corresponden a las* Obras completas, *Madrid, Aguilar, 1980, 2 vol.*

[4] *En* Federico y su mundo, *Madrid, Alianza Tres, 1981, pp. 40-41.*

En «Sorpresa» la manta se sustituye por el cadáver y el velón por el farol, conservando igual disposición de las líneas en el espacio:

> Muerto se quedó en la calle
> con un puñal en el pecho.
> No lo conocía nadie.
> ¡Cómo temblaba el farol!
> Madre.
> ¡Cómo temblaba el farolito
> de la calle!

El ángulo recto se traza a veces entre el elemento vertical (torre-ciprés) y su proyección horizontal (reflejo-sombra):

> Darro y Genil, torrecillas
> muertas sobre los estanques

dice en la «Baladilla de los tres ríos», y en «¡Ay!» la imagen cobra sinestesias de vanguardia:

> El grito deja en el viento
> una sombra de ciprés.

Las torres ***muertas,*** el *ciprés* poseen una carga semántica funeraria que se refuerza con la proyección horizontal del elemento ascendente en ángulo de noventa grados.

Como conclusión del libro [5], a la ortogonalidad de la «Cruz», la respalda el poeta con la del reflejo, a modo del otro cateto:

> La cruz.
> (Punto final
> del camino.)
> Se mira en la acequia.
> (...)

La cruz es punto final y es camino. Esta doble comprensión la escinde Lorca entre la cruz (punto final) y su reflejo (puntos suspensivos). En todo el *Poema* el artista juega con varios planos de significación y en este caso el plano grafemático se encuentra dentro de los paréntesis. El punto y final es la muerte, pero es también un signo de escritura. Como tal tiene su correspondencia paradigmática en los puntos suspensivos, que dejan un espacio por llenar y que sugieren una continuidad. Las aguas de la acequia son aguas fluyentes, que no reflejan el perfil definido como las aguas del estanque, sino que reproducen una imagen quebrada que en el plano plástico justifica los puntos suspensivos.

El recurso de los grafemas resemantizados no se halla aisladamente en este poema. En una acotación al «Diálogo del Amargo» leemos: «El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que le han oído». Este acento dibuja un ángulo agudo a modo de flecha hacia lo alto, como las agujas de una catedral, como las manos en el rezo.

Con este poema llegamos a una imagen medular, como es la de la cruz, sustento de cuatro ángulos rectos como el cuadrado. Signo polisémico de por sí, es un desafío a las intuiciones lorquianas. Como punto final la entendemos en «De profundis» («donde poner cien cruces/ que los recuerden») y acaso en «Conjuro» («As de bastos./ Tijeras en cruz») donde se puede asociar a lo visto en la sección de cartomancia o también como rechazo del peligro. Recordemos que una fórmula popular de conjuro es «¡Cruz-diablo!».

[5] *No hay que olvidar que los Diálogos son incorporados* a posteriori *y por exigencias de la impresión, para aumentar el número de páginas.*

A veces la cruz aúna el sentido mortuorio al del calvario, que es un camino a recorrer con la cruz a cuestas. Así creemos que se interpreta en la «Canción de la Madre del Amargo»:

La cruz. ¡Y vamos andando!
. . . .
La cruz. No llorad ninguna.

El calvario asimismo está presente en «Pueblo»:

Sobre el monte pelado,
un calvario

y parece el reverso de las estrellas en la respuesta del Teniente Coronel de la Guardia Civil: «Tengo tres estrellas y veinte cruces».

Identificándose con el Cristo agonizante, el gitano reactualiza la desolación final:

En las manos
tengo los agujeros
de los clavos.
¿No ves cómo me estoy
desangrando?
(«Encuentro»)

Y el pueblo todo es visto por Lorca en espera de una intervención divina:

Nuestro pueblo pone los brazos en cruz mirando las estrellas y espera inútilmente la seña sal— vadora. *(OC,* I, 1014)

La cruz como camino conoce una forma directa de proyección en la encrucijada. En encuentro de dos caminos supone el enfrentamiento trágico de los hombres, los que de encontrarse desatarían la reyerta y la muerte. La mujer suele ser el insinuado motivo del choque, la razón de la lucha, como en «Encuentro» y en «Alba». Otras veces no hay una causa inmediata, los hombres claudican ante un *fatum* que rigen las navajas o los cuchillos («Encrucijada» y «Diálogo del Amargo»), tema que luego se explicita en el *Romancero gitano.*

La Semana Santa, que fue escenario vivo durante la composición del *Poema*, facilita las cruces procesionales que custodian la estilizada marcha de algún paso, como en «Noche». Las «cruces superpuestas», empero, trascienden lo meramente accidental y sugieren un plano mítico.

El laberinto es una construcción mental, un sendero de conocimiento, según el ya mencionado investigador suizo[6]. Arcaicas civilizaciones lo representan ya como una figura geométrica y a menudo simétrica. La simetría suele derivar del juego de espejos o del reflejo inverso de una entidad. Es símbolo reiterado en el *Poema.* En «Camino», un «laberinto de cruces» señala el destino trunco de los jinetes que no llegan a ninguna parte («Ni a Córdoba ni a Sevilla/ llegarán»), la muerte los sorprende antes de arribar y sólo la cruz es recordación de un paso sin lápidas. Pero en este laberinto tiembla el cantar, que es un modo de expresar el dolor y la vida. Es la expresión de la experiencia, la comunicación fluida de un pueblo más allá de la muerte o de la vida individual. Pueblo ahistórico, en su camino de conocimiento tiembla el *cante* que asume la pena de la raza.

En «Y después» vuelve el laberinto. La ausencia de futuro se connota con el desierto, o sea la marcha sin caminos, insegura y casi siempre estéril. Los laberintos del tiempo, en tanto, se desvanecen como el pasado, como la historia colectiva, como la memoria.

En «Sevilla» otra vez se amalgaman la idea de laberinto y de ritmo. La Semana Santa trans-

[6] El signo y la forma, op. cit., *p. 70.*

forma a la ciudad toda en un arco y a su río en una saeta. Hallamos aquí otra imagen constante en el *Poema*, la de la flecha. La flecha es uno de los más arcaicos y perennes signos del género humano. Es un ángulo agudo que se dirige a un blanco. Con valor puramente deíctico lo encontramos a cada paso en las marcaciones. Es *camino hacia*. Pero un camino no es puramente ambulatorio, es una manera de acceso a través del saber (conocimiento racional o intuitivo), o a través del querer (otros tipos de iluminación o de acercamiento). En los muchos niveles del *Poema*, el más significativo es el de la saeta como un tipo de canción que se dispara al paso de las procesiones. La saeta posee, asimismo, una proyección de disparo negativo (para herir). Arrojada al Cristo o a la Virgen participa, a través de la compasión, de ese misterio doloroso, pero también hiere en un movimiento de retorno al gitano que la canta que ahonda así en su propio destino individual y en sus propias pasiones.

En la conferencia sobre la «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado *cante jondo*», que leyó Lorca en Granada el 19 de febrero de 1922, destaca precisamente esta condición del *cante* de herir al que no entona y al que lo oye:

> Es un canto sin paisaje y, por lo tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra; lanza sus flechas de oro que se clavan en nuestro corazón. En medio de la sombra es como un formidable arquero azul cuya aljaba no se agota jamás. *(OC,* I, 1016).

Los «Arqueros» que se aproximan a participar del ritual del Viernes Santo apuntan a ese laberinto de ritmos que es «amor» (la Pasión), «cristal» (el río Guadalquivir) y «piedra» (Sevilla).

La ondulación

La línea sinusoide que es el grafismo esquemático del agua se desplaza en el *Poema* a otro elemento. El agua de Granada es agua muerta en estanques. Sus ríos no tienen salida al mar: «por el agua de Granada/ sólo reman los suspiros». El Guadalquivir es camino para los barcos de vela, pero en Granada el camino es el aire. Consecuente con esta premisa la línea sinusoide se transfiere del agua al aire: «rizas el aire» («Crótalo»), «Se riza el aire gris» («Paisaje»). El aire es el que provee de evasión al suspiro, al grito o al canto. El aire se ondula con el sonido [7]. Al iniciarse el *cante* el grito se tiende como una curva:

> La elipse de un grito
> va de monte
> en monte.
> («El grito»)

Curva que se concreta en las estrofas siguientes en un «arco iris negro», en un «arco de viola». Y partiendo la armonía de la tierra este grito terrible con que comienza la siguiriya «divide al paisaje en dos hemisferios iguales». División que desplazándose sobre su eje central traza de por sí la sinusoide.

El eco del grito ondula el silencio, de acuerdo con «El silencio», poesía que continúa a «El grito», tal su ubicación en el «Poema de la siguiriya gitana». Y el *cante* que acompaña en su camino sin caminos al gitano ondula el desierto. En su conferencia del año 22 dice el poeta que el *cante* «es una maravillosa ondulación bucal», en tanto que «el flamenco no procede por ondulación sino por saltos». [8]

[7] *Gustavo Correa ya advirtió que: «La línea ondulada de las metáforas «desierto* ondulado», *«silencio ondulado», es la representación esquemática de estas mismas vibraciones en el aire»* (La poesía mítica de Federico García Lorca, *Madrid, Gredos, 1975, p. 35).*

[8] OC, *I, 1005.*

Lorca, al transferir este movimiento del agua al viento, fuerza una estructura gráfica universal enrolándonos en su visión intuitiva del *cante*. En el sincretismo entre agua y aire en «La Soleá» asimila «la corriente del viento» y en la conferencia que nos interesa los *cantes* son «cauces líricos» y «lágrima sonora sobre el río de la voz». Como trasmisor natural del canto gitano el viento se proyecta a una primera dimensión. En la misma conferencia se asombraba el poeta, al analizar las letras del *cante jondo*, de la «extraña materialización del viento que han conseguido mucha coplas». [9] En su *Poema* el viento es vía y reservorio del arte gitano: «Los verdaderos poemas del *cante jondo* no son de nadie, están flotando en el viento, como vilanos de oro (...) están en sustancia en una veleta ideal que cambia de dirección con el aire del tiempo». [10] Es importante esta cita de la veleta porque es la concreción visual del viento. En «Pueblo» la veleta gira eternamente acentuando la imagen del aire, del desierto, de lo fugitivo: la veleta es un reloj que gira sin horas. Sirve, asimismo, como custodia de bienes inmateriales: el *cante* o el alma:

Cuando yo me muera,
enterradme, si queréis
en una veleta.
(«Memento»)

La línea zigzagueante está casi siempre, en este libro, asociada a la serpiente. Para designar el rayo y su visualización como relámpago Lorca habla de «culebrinas». No es casual la opción por este término puesto que en Andalucía «culebra» es palabra tabú porque precipita la desgracia. El relámpago esquematizado con líneas quebradas en ángulos que descienden se ha registrado desde antiguo con el efecto de alejamiento mágico. Es siempre una manifestación del poder sobrenatural y nefasto para el hombre. Las serpientes, con similar trazo, participan híbridamente, según Luc Joly, por su forma del agua y por su calor quemante del sol (verano en que aparecen y el escozor de la picadura). «La serpiente es signo de animalidad con todo lo que esto implica de vida, de instinto o de agresividad». [11] En el «Paso de la Siguiriya» a la antropomorfización del *cante* en muchacha la acompaña «una blanca serpiente de niebla». Es la primera alusión en la poesía a la vida instintiva o animal que despierta de pronto trayendo crímenes y venganzas o amores funestos, temas que abundan en las letras de las siguiriyas. En «Baile» a la cabeza de Carmen «se enrosca/ una serpiente amarilla». El desborde de la contención social, de la pasión y del odio se ratifica con el estribillo «Niñas,/corred las cortinas!». Es el desatarse de los impulsos primarios por los general ligados a la sangre. En el «Diálogo del Amargo», la serpiente gorda del sur asoma casi al final del encuentro, cuando el cuchillo ha enfriado la mano del Amargo y presentimos su fin inexorable antes de llegar a Granada.

Las poesías excluidas del libro redundan en motivos elaborados en él. En «Campo» la serpiente es visualizada como ritmo y sensualidad:

Y en las cuevas dormitan
las serpientes del ritmo.
Noche verde. [12]

Una estrofa que no quedó en la versión definitiva de «La Soleá», pero que se publicó en el folleto de *Antonia Mercé, la Argentinita,* retomaba la serpiente con similar sentido:

[9] *Ibídem, p. 1017.*
[10] *Ibídem, p. 1016.*
[11] El signo y la forma, op. cit., *p. 108.*
[12] OC, *I, p. 714.*

Y siente que su deseo
dura sierpe de retama,
se le ha enroscado en el cuello. [13]

Con nueva variante escribe en la conferencia:

La figura del cantaor está dentro de dos grandes líneas: el arco del cielo en el exterior y el zig-zag que culebrea dentro de su alma *(OC,* I, 1023).

Y el hecho de retomar las imágenes en la prosa nos revela que son artículadoras, no casuales. La bóveda celeste como único y principal cobijo y en él el hombre sacudido por sus tormentas interiores. Sintética plasmación de la soledad humana en el cosmos.

Lo hondo

Junto a las figuras geométricas, la mentalidad mítica desde la prehistoria ha seleccionado y decantado signos. Del cuerpo humano reparó especialmente en las manos, los ojos y lo fecundante. En el *Poema* los ojos se multiplican constituyendo todo un mitema. El esquematismo tradicional del ojo es muy simple: un círculo con un punto central o una elipse, cerrada o no en los extremos, y también con un punto central. El ojo es signo de conocimiento o expresión. Sirve para aprehender el mundo exterior o para expresar el mundo interior. La concisión del grafismo se muestra en el *Poema* con ojos prácticamente despojados de adjetivación salvo aquella que le interesa subreyar, ojos abiertos y ojos ciegos: «los ojos redondos/ del gitanillo muerto» («Candil»), «nadie/ pudo asomarse a sus ojos/ abiertos al duro aire» («Sorpresa»), «unas muchachas ciegas/ preguntan a la luna» («Después de pasar»), «muerte sin ojos» («Poema de la Soleá»), «pero como el amor/ los saeteros/ están ciegos» («Madrugada»). La ceguera se concreta en el cantaor en dos viñetas dedicadas a Juan Breva:

Como Homero cantó
ciego. Su voz tenía
algo de mar sin luz
(«Juan Breva»).

Y en «Lamentación de la muerte», que sabemos por Francisco García Lorca que lo inspiró el mismo personaje:

Vine a este mundo con ojos
y me voy sin ellos.

En el *cante jondo* los ojos no sirven porque no hay en sus letras descripciones exteriores. En la conferencia aludida observó Lorca:

Por eso, mientras muchos cantos de nuestra península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se cantan, el *cante jondo* canta como un ruiseñor sin ojos, canta ciego, y por eso tanto sus textos como sus melodías antiquísimas tienen su mejor escenario en la noche... *(OC,* I, 1015).

Para cantar el amor, la pena o la muerte no son necesarios los ojos. Hay que mirar la propia entraña, como el «Candil». Y en esa noche tampoco los ojos sirven como expresión de lo sentido, quedan otra vez inútiles ante el grito o el canto:

En la voz entrecortada
van sus ojos.
(«Cueva»)

[13] *Citado por Allen Josephs y Juan Caballero en su edición del* Poema del cante jondo. Romancero gitano, *Madrid, Cátedra, 1977, nota de la p. 160.*

La ceguera vidente es un tópico que viene de Grecia. Por eso compara a Juan Breve con Homero, que sin ver encontró la entonación del pueblo. Tiresias subyace en ***La casa de Bernarda Alba,*** en que la protagonista, con los ojos bien abiertos, no ve lo que ocurre dentro de su propia casa, en tanto que Prudencia, que se está quedando ciega, libra una visión más abarcadora de los acontecimientos.

En el *Poema* los ojos se vuelven hacia el interior, hacia lo profundo, con la hondura que destacó Lorca en la conferencia:

Vean ustedes señores, la trascendencia que tiene el *cante jondo* y qué acierto tan grande el que tuvo nuestro pueblo al llamarlo así. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos, y todos los mares que rodean el mundo, mucho más hondo que el corazón actual que lo crea y la voz que lo canta, porque es casi infinito *(OC,* I, 1021).

Los «pozos» de esta cita están también presentes en el *Poema* como ojos introspectivos y profundos. Andalucía es la tierra «de las hondas cisternas». La Lola, aquella que cantaba y encantaba a los torerillos «se miraba/ tanto en la alberca». La hondura de la guitarra, de sus notas que son canto o llanto, se plasma plásticamente «en su negro aljibe de madera». Y Granada, la ciudad sin salida al mar, también busca en la profundidad de sus estanques el oro de sus torres.

*

El *Poema del cante jondo,* como expresión de un canto telúrico de una raza primitiva que viene desde el antiguo Oriente y que ha sobrevivido enquistada en otra cultura, le exigía a García Lorca poeta abandonar la musa y atender al duende. No le favorece ni la tradición literaria hispánica ni su oficio de creador ya probado. En «Teoría y juego del duende» cuenta Lorca que cantando ante un público selecto un día le gritaron a la *Niña de los Peines* «¡Viva París!», que era como decirle: «Aquí no nos importan las facultades, ni la técnica, ni la maestría. Nos importa otra cosa».[14] Entonces la *Niña* furiosa se despojó de toda escuela para dejar paso al duende y arrasó con su auditorio. El duende hace del artista popular un médium. el cantaor tiende un puente entre el misterio y quien lo escucha. Y ésta es también la posición de Lorca. El misterio es intraducible con lenguaje unívoco. No nos podemos plantear los grandes interrogantes con la lengua de la razón. Los arquetipos junguianos son más elocuentes que las explicaciones filosóficas. Lorca, como artista integral, descubrió entonces la línea de ciertos signos básicos intuitivamente comprendidos por todos. Sabemos que el cielo es un arco que se tiende sobre la línea llana de la tierra:

Bajo el arco del cielo
sobre su llano limpio
(«Sevilla»)

La conmoción profunda de este orden se expresa en la alteración del dibujo o en el cambio cromático. Un «cielo yacente» («Camino») o una «noche que se derrumba» («Barrio de Córdoba») apelan con economía de recursos a que el lector sienta una sacudida cósmica. «Tierra de luz,/ cielo de tierra» es un estribillo que sintetiza la participación total, con traslación de los polos, del hombre en el *cante*.

La luna, con las connotaciones míticas que son comunes a toda la obra lorquiana, se introduce aquí como ese hipnótico punto arcano:

Una muchachas ciegas
preguntan a la luna,

[14] OC. *I, 1101.*

dice en «Después de pasar», y en su conferencia sobre el *cante* señala que «cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte» *(OC,* I, 1023). Fuente de interrogantes y de respuestas, como lo ha sido siempre en el pensamiento salvaje, la luna alcanza en este libro otra representación del inconsciente colectivo, la de cuna o refugio elemental de sus cuartos:

... No llorad ninguna.
El Amargo está en la luna.

Versos que nos memoran aquellos otros que impresionaban tanto al poeta:

Cerco tiene la luna,
mi amor ha muerto.

Mediante esta aproximación al mito, su poesía logra la pluralidad connotativa que la vuelve enigma y revelación, tal los cancioneros anónimos que admiraba:

Se esconden los versos detrás del velo impenetrable y se duermen en espera del Edipo que vendrá a descifrarnos para despertar y volver al silencio *(OC,* I, 1014).

El *Poema* rechaza una lectura lineal y la exige en profundo. Las representaciones, patentes como mitemas, ayudan a esta lectura y amplían al infinito su marco de recepción: desde el rústico campesino andaluz al lector medio actual, desde los desprevenidos estudiantes al erudito catedrático reconocen el fuerte poder evocador, el lenguaje «mágico» de los poemas.

Luis Martínez Cuitiño



«Los viejos/ dicen que se erizaban/ los cabellos/ y que se abría el azogue/ de los espejos». Estos versos de García Lorca retratan el cante de Silverio Franconetti